

حوار مع جمال الدين بن النتيخ الإبداع العربي بين التشعري والمتخيل

أحمد المديني

فقدت الحياة الثقافية، منذ أشهر، الكاتب والشاعر والأكاديمي الجزائري جمال الدين بن شيخ الذي كان يكتب بالفرنسية. تحيةً لذكراه ننشر في ما يلي مقتطفات مَوْسَعَة من حوار طويل أجراه معه الكاتب المغربي أحمد المديني قبل ما يزيد عن عشر سنوات .

الشعر والشعراء :

من العصر الوسيط إلى الحداثة

* منذ أن ناقشت، قبل عقدين من الزمن، أطروحتك لدكتوراه الدولة، الموسومة «الشعرية العربية»، وأنت تواصل بدأب وشغف رحلتك في متون الثقافة العربية وحقلها الإبداعي على الخصوص . ولم يكن هذا العمل في الحقيقة، إلا نقطة الانطلاق، أو بالأحرى بداية

الباحث العربي في المحيط الثقافي الغربي (= الفرنسي) لانتهاج قطعة مع التصوّرات والأدوات الكلاسيكية في قراءة الموروث الشعري العربي للعصر الوسيط، بغية الوقوف، بأدوات منهجية مستحدثة وجهاز مفاهيمي متطور، على ما يؤسس خاصيّة الإبداع في هذا الشعر ونظامه، أي البويطيقا القرينية به. وهو ما أسميته بعبارتك: «أن نجرؤ على القيام بفعل الشاعر» و«أن نعيد خلق أنماط إبداع».

أعرف أن هذا كله أصبح بعيداً بالنسبة إليك، ولكنني أعتقد، أيضاً، بأن اشتغالك ورؤيتك ما زالوا يحتفظان براهنيتهما، وبالتالي بإمكانك إنعاشهما بالحديث عنهما مجدداً، وبإعادة التعريف لمناسبة الحوار التي تجمعنا الآن.

* صحيح تماماً أن الشعر شكّل بالنسبة إليّ صلة الوصل الأولى لخوض البحث في الثقافة العربية، ومرجع ذلك إلى عدّة أسباب. أولها، ارتباط الشعر بعملية الجمع والترميز للغة، والتي بدت ضرورة محسوسة في الحضارة الإسلامية. فالإسلام سيلزم بثلاثة أمور مقترنة بالنص القرآني والمؤسس لهذه الحضارة. في الأول، شرح اللغة وتحديد قواعدها. وغني عن الذكر أنه من أجل فهم جيد للقرآن، فإن توجه العرب نحو الشعر لم يكن توجهاً جمالياً. لقد كانت تلك ضرورة يمكن تسميتها بالضرورة اللاهوتية. إن فهم هذه اللغة، ووضع قاموس لها وتحديد قواعدها، كلّ ذلك سيجعل من الشعر بمثابة متن ثانٍ للتفسير القرآني. وعليه، فبمجرد ما يبدأ الإدراك بأن هذا الشعر بصدده فصم العُرى مع النصّ المؤسس، سواء بمفرداته أو صوره أو تيماته، فإنه يخرج من دائرة الاعتبار بوصفه كتابة أصولية.

والنقطة الثانية التي ستجعل من الشعر محطّ عمل هي دراسة البلاغة. ففي نهاية القرن الثاني الهجري سيتبين للعرب أنهم بذلوا جهداً كبيراً في العمل المعجمي، وجهداً باهراً في الدرس النحوي، لكنهم سينهون إلى تقصيرهم من ناحية دراسة الأنماط التعبيرية للتفكير، وخاصة في ما يتصل بالسيطرة التامة على فهم الصور البلاغية، وهو ما سيدفع إلى مبحث البلاغة، وفي الشعر. ولماذا الشعر؟ لأن هناك مشكلاً عويصاً يطرح تجاه القرآن، ويتمثل في كونه نصّاً مؤسساً ومستعصياً على التقليد في آن واحد. هنا يعلن عن إعجاز القرآن، أي عدم إمكان محاكاته في طرائق إنتاجه للمعنى. وبالنتيجة، فإن البلاغة ستتخذ من الإعجاز مبحثاً أساساً لها بالاعتماد على المتن القرآني، لكن الشعر، أيضاً، سيكون له حظ لا بأس به في الاستشهاد، وبالتالي

سيأخذ حصّة مهمّة في تشكيل البلاغة العربية .

والنقطة الثالثة تخص حركة أو عملية تقلص الشعر . فكما سبق أن ذكرت لم يكن المقصد عند العرب من الشعر ولا منحى الوصول إليه منحىً جمالياً، طالما أن الشعر كان مندرجاً في مجموع كليّ هو المباحث الجوهرية، أي الأسس، التي هي التفسير والحديث والفقه، تليها الأبحاث الفرعية أو الفروع، التي هي النحو، واللغة والمعاجم إلخ . . . غير أن العرب أو الإسلام العربي، وبعد شرح القرآن، سينتقلون أو يدخلون مجال الكتابة، أي أنهم سيشرعون في التفكير بالكتابة، وهم يكتبون، وهو ما يختلف تماماً عن التفكير شفاهياً أو بالكلام . سيتم الانتقال إلي تفكير كتابي، وسيُشرع بالتفكير في عدّة قضايا مهمّة من بينها، في باب كتابة الرسائل، في ميدان السياسة، ما يتصل بتسيير وتدير شؤون وسياسة الحضر . وكذلك التفكير في الأخلاق، وفي الأدب، أي ما له علاقة بتربية وتكوين المرء، الإنسان المؤمن، طبعاً . لكن النثر هو الذي سيتولّى التعبير عن هذا التفكير، أمّا الشعر فستوكل إليه مهام أكثر خصوصية أوضح مثال لها المديح، سينقل الشعر إلى نوع من الوظيفة، ووظيفة المدح السياسي . فيما سيلوذ الخلق والإبداع فيه إلى ميادين تعتبرها العقيدة، إما قاصرة أو خطيرة من قبيل أشعار الغزل والزهد والخمريات .

وستكون هذه الإبداعية هامشية، وسيبقى الإبداع اللغوي للشعر دائماً عند تخوم الكتابة الأصولية الأمّ . انطلاقاً من هنا، يتمرّس شعراء أمثال أبي تمام، البحتري، ابن الرومي، والمنتبي، أيضاً، يتمرّسون «بشعر مدرسة» وهي تسمية استعملت في فرنسا، في القرن السابع عشر، لتطلق على الشعر الذي يتجاوز وينضبط لمعايير وضعها لغويون أو بلاغيون أو نقّاد من طراز ابن قتيبة وقدامة بن جعفر وابن طباطبا .

* أو إنها، أيضاً، معايير مستخلصة أو مستنبطة من النصوص الشعرية وكيفية بنائها وتكوينها .

** لا أرى ذلك، بل هي عملية مقلوبة . فانطلاقاً من متن محدد وقواعد لغة مصنّفة ومعدّدة من طرف النحاة من أجل شرح القرآن، سيتمّ تعريف ما هو الشعر، ذلك التعريف الذي سيفلت منه الكثير، فابن قتيبة، مثلاً، لا يتحدّث إلا عن القصيدة غافلاً عن تجارب أخرى .

وسينجم عن ذلك أن النموذج النظري المعرف بدءاً من القرن الثالث الهجري سيلقي بظلاله على الإبداع، وسيصبح الشاعر ملزماً بالكتابة أو بنظم الشعر وفق تحديدات المنظرين. ولا ينبغي أن يغرب عن بالنا أن هؤلاء لم يكونوا يشتغلون على الشعر بوصفه نصاً أدبياً فقط. لقد كان الأدبي غائباً عند عرب العصر الوسيط، فيما انصبَّ اهتمامهم على نصوص المعرفة وكتابات المتخيل. لم يكن هناك أدب بالمعنى العصري - اليوم - للكلمة، بل إن الكلمة العربية القرينة بهذا المعنى لم تستعمل إلا في نهاية القرن التاسع عشر، وبصيغة الجمع، لتنتقل في ما بعد إلى المفرد.

الشاهد عندنا هو العصر الوسيط، وهنا، فإن الشعر كان مندرجاً في ثقافة شمولية، وليس من الممكن اجتزاؤه أو فصله عنها كما فعل ذلك المستشرقون جاعلين منه ضرباً من التعبير عن الجميل، أو تعبيراً عن العاطفة بانتزاعه من البيئة الكلية للثقافة. والثقافة العربية بنيةً مرتكزها ابستمولوجيا المعرفة، أي أن تراتبية المعارف تعطي موقعا لكل الكتابات، والشعر من ضمنها بمعزل عنه، ما عدا بالنسبة لشعر التصوف، فتلك قضية أخرى. وإذا، فإن ما يعينيني، أنا، هو تعقّب خطى مغامرة الشعر هذه.

* على هذا الأساس فإن شعر العصر الوسيط، والشعر العربي الكلاسيكي عموماً، لا يعدّ في نظرك أكثر من عملية تطبيق لمعايير مفروضة من رجال المعرفة، فقهاء ولغويين ونحاة وغيرهم، والشعراء، إنما نظموا ونسجوا قصائدهم لتأتي متوافقة مع ضوابط سابقة عليهم، أو لا يوجد هنا بخسٍ لعطاء هؤلاء الشعراء أو الشاعر الواحد - ما دمت تراهم ينسجون جميعاً على منوال واحد -، وحصّره في دور من يعطي رجع النص المقدّس.

** لقد قلت إن الشعر متعلّق بهذه الثقافة، وإن المعجميين والنحاة حين يسعون لإعداد القاموس والتحوّ العربيين، فإن أمامهم متناً مكتوباً سلفاً، إنّه القرآن، وعليهم أن يشرحوا ويوضحوا هذا المتن، أن يفكوا مغاليقه. ولعلماء اللغة متنان: القرآن والشعر، وسيقومون بإعداد نموذج لغة عربيةٍ قدسية تصبح لها القوة الشرعية بينما تكلم العرب لغتهم من قبل، وطيلة قرون، دون أن يضعوا لها سُنناً، وكانت لهم استعمالات مغايرة جداً سواء على صعيد المفردات أو النحو. وما أن جاء الإسلام حتى قام بعملية توحيدية، والإسلام طرازٌ

من الحضارة الموحدة، أي أنها مركزية، لها قلب ينبغي لكل ما هو خارجه أن يعود إليه، وسيتولى النحاة والمعجميون توحيد هذه اللغة. والشعراء، من جهتهم، سيصبحون مجبرين على التعبير بهذه اللغة، وحين سيستعمل أبو نؤاس أو أبو العتاهية لغة غير مألوفة سيتصدى لهما اللغويون، وكذلك الشأن مع أبي تمام في ولعه بالبعد في الاستعارة، ولذلك، فإنّ همّي منصبٌ على كتابات المتخيل.

إنني بصدد العبور بمجموع الأماكن التي حلّ بها المتخيل دون أي إيعاز قبلي، دون نحوي، ولا متكلم، ولا فقيه يأتي ليقول هكذا ينبغي أن تكون الكتابة. . . إنني أعني حكايات ألف ليلة وليلة، كتب العجائب، قصص المعراج، كل الشعر الناقد من الأصول، فكل هذه النصوص ليست مُسَيِّرة، بينما المقامة لا تكتب، إلا هكذا، والقصيدة العمودية هكذا.

* وعليه، مرّة أخرى، تؤكد أن الشعر العربي لم يوجد، إلاّ مقترناً بخطاب سابق عليه وضوابط مسبقة، وفي نهاية المطاف، فإن الوجه الإبداعي فيه منعدم أو شبه منعدم!
** لا، كلاً، لم أعن هذا. . .

* وماذا عن الشعر الجاهلي. . . أو كم يوجد قبل الإسلام؟!، لا بدّ للدارس أن يأخذه في الاعتبار. . .

** أبدأً، أنا لم أتغافل عن الشعر الجاهلي، فهو من منظوري جزء من المتن الأصولي، وما حدث هو اقتطاف أشعار مختارة، وربما أيضاً تصحيح لغتها يُقال لنا هذه هي المعلمات السبع أو العشر التي تمثّل الإنتاج الشعري للجاهلية. وحين قام طه حسين ليقول إن هذا الشعر وُجد طيلة خمسة قرون، وإن القبائل كانت لها لغات مختلفة، وإن الرواة اللاحقين هم الذين ربّوا كل شيء؛ حين فعل طه حسين فعلته «النكراء» تلك قامت في وجهه القيامة كما تعلم، وفصلوه من الجامعة. علينا أن نتأمل قليلاً هذا الحدث. فهذا عالمٌ، وكاتب مهم أيضاً، كلّ جريرته أنه ألقى بظلال شكّ علميٍّ حول أصالة المتن الشعري للجاهلية داعياً إيانا للتأمل في حقيقة ما إن كانت النصوص المعلومة هي ذاتها التي قيلت في أصولها، ثم هناك نصوص أخرى. لقد أجبر طه حسين على تصحيح كتابه، وعلى مغادرة المدرّج الجامعي.

لأعد إلى ما بدأته أعلاه، مذكراً بأن هذه الثقافة التي يعدّ الشعر جزءاً منها هي ثقافة موحّدة، إن للثقافة الإسلامية ثلاث وظائف: إنها مبنية، أولاً، على التوحيد، فكل شيء فيها النموذج هو شأنه، إنها حضارة نموذجية. لماذا؟ بسبب وجود نموذج غير قابل للمحاكاة في ممارسة اللغة، إنه القرآن. وهناك نموذج للكتابة الشعرية، إنه المتن الشعري للجاهلية، وكل المعارف العربية تشتغل على نماذج، فهي إذاً، توحيدية. الوظيفة الثانية هي انتقالها إلى مجال الكتابة أو المكتوب. حين يجري الحديث عن الإسلام يطول الحديث عن مرحلة الدعوة وانتشار الرسالة، وعن الفتوحات وغير ذلك، ولكن يتمّ نسيان شيء جوهري وهو أن الإسلام وحده علم العرب التفكير بالكتابة. إنه لشيء هائل حقاً. فعلى مدى قرنين استطاع الإسلام أن يوحد لغة العرب، وأن يمدّن حضارتهم، وأن يقيم مجتمعاً متعدّد العرقيات، وأن ينقل حضارتهم إلى التفكير المكتوب، وهو ما يسمّيه جان جوفيا العقل المكتوب.

استدراكاً لما سبق، فأنا لم أقل إن الشعر العربي ليس خلافاً، وكلّ ما هنالك أن إبداعيته وُجدت في الحدود المرسومة له. وإلاّ فانظر معي إلى كتب البلاغة في القرن الرابع، في الموازنة بين أبي تمام والبحثري، أو حين يتعلّق الأمر بشعر المتنبي حيث تجد البلاغيين يقولون: حذار، إن الاستعارة هي كذا وليس كذا، والتشبيه والكناية ينبغي أن يكونا على هذا الوجه وليس على غيره، أو أن هذه الكلمة ليست مستعملة حيث ينبغي لها.

* علينا أن لا ننسى أن الشاعر العربي لم يقبل دائماً هذا التحكّم، أو ليس أبو نؤاس هو القائل «لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة (. . .)».

* أجل، ما في ذلك من شك، وهنا أسجل بأن بشار بن برد قد قُتلَ بتهمة الزندقة، وأن أبا نؤاس ربما قضى نحبه في السجن، وهذا ليس صدفة. الشيء نفسه بالنسبة للشعر الراض للتعديد، إنه شعر اللبّيدو، شعر الروحية الغنوصية، والإبداع الأندلسي. هذه هي ينباع الثلاثة الكبرى. وباللبّيدو تمنى شعر الرغبة، ما يثير الحبّ ويستدعي الخمرية ويتغنّى بجمال العالم (النوريات)، (الروضيات) إلخ. وهذا تقليد وجد قبل الإسلام أيضاً، فقد أحبّ الناس العالم دائماً، وهو تقليد استرسل رغم اللغويين. أما الجمعي فإنه يحو هذا كله بجرّة قلم. وشعر الرغبة والفرح بالوجود الذي أمحدّث عنه سيواجه ثلاث عقبات كبرى في طريقه،

أولها، الفقهاء ورجال الدين الذين يعتبرون بصفة عامة أنّ تخصيص الشعر للتغني بالحياة الدنياء لهو من قبيل الخفّة والاستهتار، وثانيتها أنّ هذا التغني شأنٌ غير محمود بالنسبة للغة . لماذا؟ لأنّ في الغزل وشعر الخمرية استعمالاً للغة يقترب من الوجود المعيش، ولذا سيقرّر القدماء بأنه شعر محدث، وبالتالي فهو لا يمكن أن يؤصل للغة. ونحن نعرف أن القضية الأساس لدى النّحاة واللّغويين هي التوفّر على الشواهد، ونجدهم يقرّرون أنّه انطلاقاً من منتصف القرن الثاني الهجري لم يعد مقبولاً استمداد الشواهد من عند الشعراء .

* أي أن اللغة فسدت . .

* لا يقتصر الأمر على ذلك، أي على سلامة أو صفاء اللّغة، بل لأن الشعر ينقل صوراً، كلمات وتيمات غير مقبولة، وإلّا كيف يمكن أن يُنظر في تفسير للقرآن أو في تحليل فقهي، أو أدبي إلى أبيات شعرية تستعمل قاموس المجون والفحش، وهذه عقبة أخرى . وإذاً، فإن العقبة الأولى تتمثل في خفاء وحرّاس المعرفة ممّا قد يلحق اللّغة من فساد، والصّور والأخيلة من عبث . والثانية سيصطدم هذا الشعر بوضع التعدّدية العرقية على أساس أن «المفسدين» من أرومة غير عربية، وشعرهم يلحق الضّرر بالعروبة . فالأجانب دائماً هم محطّ كل التّهم، كل مجان الكوفة، منذ واهبة، وأبي نّوّاس ومطيع أبي إيّاس، كلّهم سيرمون بتهمة فساد الأصل، وعليه فلغتهم غير معتمدة، وهم أعاجم من خارج الأرومة الصافية . يُقال هذا وسواه، وتقفز الذاكرة اللغوية والبلاغية والفقهية على ما هو موجود عند امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وآخر أكثر قرباً هو عمر بن أبي ربيعة . والعقبة الثالثة التي يواجهها هذا التيار الشعري ذات طابع ديني صرف، ذلك أنّ هذا الشعر، الغزلي، الخمري، سيدخل في حساب التّصوّف .

* بأية كيفية أو معنى يمكن ربط التّصوّف بهذا التيّار؟

* بمعنى استعماله القاموسي، أو إعادة استعماله وصبغه بصبغةٍ روحية، وهو ما سيولد تعابير الخمرة الإلهية والمحبة الإلهية، وما شاكل، بدءاً من رابعة العدوية ووصولاً إلى الحلاج وابن الفارض .

* كل هذا لا يزحزح من اقتناعي بوجود عطاء إبداعي في الشعر المقعد، أما العقبات فبالإمكان تقديم المزيد . . .

** من جانبي أشدد على أن الإبداعية متوفرة في الأغراض والأنواع الشعرية غير المقعدة، أي ليست في قصيدة المديح، مثلاً.

* ولكن ما أكثر ما نجد هذه الأغراض (مديح، رثاء، هجاء . . إلخ) تستخدم من لدن الشاعر مطيةً لأمر أخرى، وأن الأمر لا يقتصر على تعداد مناقب الممدوح، بل هناك أشياء أخرى تخص الشاعر، إحساساً وموقفاً وتعبيراً. ثم أليس الشاعر هو من يبني وينسج نصه مما يدفعنا إلى القول بعدم النظر في هذا النص إلى ما يتصل بالضوابط القبلية وحدها، أو إلى التعريف النظري للشعر القائل: إنه كلام موزون مقفى يدل على معنى.

** ولكن النظري يتداخل في النص، وأنا لست متأكداً بالنسبة للشعر العربي القديم ما إن كان الشاعر هو الذي يبدع النص أم أن هذا الأخير هو الذي يخلق الشاعر. ونحن نعرف، بعد هذا، أن قروناً من الاشتغال بنظام شعري تستنزف، شئنا ذلك أم أبينا. لقد عمّر الشعر العمودي طويلاً، قارن هذا مثلاً بالأدب الفرنسي. لم يزد عمر الكلاسيكية الفرنسية عن قرنين. ومنذ حقبة ما قبل الرومانسيين، أي قبل الثورة، كان الشاعر الفرنسي حين ينظم شعره على بحر (ALEXANDRIN) (بحر شعري يتكون من اثني عشر مقطعاً صوتياً) يُقال له هذا طراز راسين، يُقال له هذا ليس بشعر. أنظر كيف كان زمن التطور مقتضباً.

* لكن ماذا عن هذه الحيرة في مصدر الإبداع: الشاعر أم النص . . ؟

** حين كان الشاعر العربي القديم يكتب، علينا أن نستحضر بأن ذاكرته كانت مشحونة بآلاف الأبيات، لقد كان مسكوناً حقاً. ولكي يثبت جدارته الشعرية كان لا بد له من كتابة قصيدة مديح، ولا أحد يصبح شاعراً كبيراً بكتابة الغزل أو الخمریات، فالتكريس يأتي أولاً مع المديح، تماماً كما هو عليه الشأن في المعهد الموسيقي، حيث لا يطلب منك أن تقدم عملاً إبداعياً في الموسيقى. كلاً تعطاك مقطوعة لباح ويطلب منك العزف، وإذا لم تنفذ العمل

كما يجب فأنت لست عازف بيانو . هذا هو الأمر ، والشعراء العرب كانوا ، على طريقتهم ، يذهبون إلى المعهد ، إنهم حفّاظ ، يكتبون كما تنتظر منهم ثقافتهم أن يكتبوا ، والشاعر يؤدي وظيفة أساسية ، وظيفة نشر الثقافة ، وإذا ، فإن هذه الثقافة المتضمّنة في الكلمات ، والصور البلاغية ، والمواضيع والمشاعر والمواقف . . هذا كلّهُ هو ما يشكّل النّصّ .

* كأنني بك تقول : بالإمكان أخذ شاعر عربي واحد لنجد عنده الشعر العربي كلّهُ ، والباقي مجرد تكرار واجترار !

* وأنت تُقولني ما لم أقله . وأضيف بأن عدد الشعراء البارزين في القرن الثالث الهجري لا يتجاوز ثلاثة : أبو تمام ، البحتري وابن الرومي ، في قرن عرف مئات الشعراء . والباحث التونسي ابراهيم النّجار فرغ مؤخّراً من إعداد أنطولوجيا من ستة أجزاء عن القرن الثالث سماها : «الشعراء المنسيون» . ثم إنه ليس من السهل أن تكرر ، كما هو الشّأن في المعهد الموسيقي ، حيث لا يظهر أكثر من ثلاثة عازفين حقيقيين خلال القرن الواحد .

* في الكتاب الأخير ، وبالأشتراك مع البروفيسور أندري ميكل ، (عن العرب والإسلام - باريس ، منشورات أوديل جاكوب ، ٢٩٩١) نجدك تصدر جملةً من الأحكام على الشعر العربي أقل ما يمكن أن توصف به أنّها مقلقة ، خاصة منها تلك التي تعني بها المتنبي الذي لا ترى فيه أكثر من خطيب وأنه سيّد الخطابة العمومية ، معتبراً شعره للسمع لا للقراءة . بالمقابل ، فإنك تمحض إعجابك كلّهُ لأبي تمام الذي ترى أنه «أقرّ شعر الكتابة» (ص ٦٥) ، وبأن شعره يندرج في تقليد «الشاعر كاتباً» . وما يعينني ليس هو معرفة قوة الحجّة في مثل هذا التقويم ، ولكن بالأحرى إلى أيّ حد يتطابق وخصائص الشعر العربي وكذا طريقة تلقّيه . أمّا أن يكون شعر أبي تمام ، وإليه كذلك أضيف أبا العلاء المعرّي على ما ذكرت ، فهذا ممّا أغنى شعر العصر الوسيط .

* بالنسبة إليّ لا وجود لما يقلق . فحين أقول عن المتنبي إنه خطيب فلأنه كان بحق سيّد الخطابة في شعره ، ولا هو لقّب بالمتنبي عبثاً ، ولأنه كان موهوباً في الدعوة لأيديولوجيا ، وذا قدرة على التلاعب بالكلام . لقد كان باهراً في البداية ، فقط ، ثم لن يلبث أن ينضمّ إلى القطيع ،

ليصبح مدّاحاً مثل الآخرين . وفي المتنبي المتمرد تجد كتابةً شعرية مدعومة بالشفوية ، هناك حركة ونفس وروح ودفق ، إنه الخطيب .

* أو ما نسّميه في أيامنا الشعر المنبري؟

** بالضبط ، لأنّ المتنبي ليس كاتباً متوحداً ، فهو لا يحمل رقعةً وينعزل ليكتب عليها بل هو شاعر مُطالب ، محتج ، صائح . ولذا فأنا أعتبر المتنبي ممثلاً لآخر لحظة لشكل معين من البداوة ، في الوقت الذي كان فيه الشاعر حاذقاً في استعمال الكلمة .

وماذا عن أبي تمام؟ ما هي قضيتته؟ خلال إقامة له بخراسان اكتشف في خزانة الوالي مخطوطات متضمنة للشعر البدوي ، ووجد فيها صوراً واستعارات ، وعكف على هذا الشعر قراءة ، ثم ستراه يصبح أستاذ الجناس والاستعارة المركبة ، والتشبيه ، ولا عجب بعد ذلك إذا أخذ الآمدي في «الموازنة» بما نعرف ، وكذلك قوله ابن الأعرابي «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» ، والسبب أن أبا تمام كان يغرق في الجناس ويولد فيه ، ويلح على البعد في الاستعارة ، وهو عمل لا تنتج الشفاهية بل المكتوب . وعليه ، فأنا لست ممن يقولون : الشعر العربي بإطلاق ، أو بصيغة الأفراد ، مفضلاً صيغة الجمع ، نظراً لوجود نماذج عديدة فيه بدلاً من نموذج واحدٍ أريد له أن يتفرد ويهيمن .

نصّ المتخيّل

وفضاء الذات

* والآن ، لا شك في أنّك ستوافقني تماماً إذا قلت لك إنه أصبح بوسعنا ، بعد كل المسائل المهمة الفائتة ، أن نجعل حوارنا يأخذ نقلة نوعية مطلوبة ، أعني في المجرى الذي لا شك في أنّك أحببت أن يذهب فيه منذ البداية ، في نهر المتخيّل الذي أحس أنّك سبحت فيه دائماً ، رغم أن اهتماماتك الأكاديمية ، فكرية وأدبية على الخصوص ، كان لها قصب السبق عليه في البدء . في سبيل التعرف على طبيعة هذه النقطة ، هل لك أن تحدّثني عن الكيفية التي تم بها التحول من موقع البحث الأوّل ، الموصوف بالضبط ، عن الحوافز التي دفعت بك دفعاً

في المجرى الدافق لعالم التخيل والحلم، سواء في مصنفاتها المعروفة، أو غيرها مما تواصل فيه النباش والحفريات .

* الجواب لديّ جاهز، وتختصره جملة واحدة مقولها هو: إنه أبو تمام. لقد كنت أقرأ الهجومات الموجهة ضد أبي تمام في أعمال كتاب مثل «الموازنة» للآمدي، مثلاً، وكنت أفكر في عبارة ابن الأعرابي، المشار إليها آنفاً، وتساءلت: لماذا يؤخذ على شعر أبي تمام أنه ليس شعراً عربياً؟ وشرعت في تحليل الفصل المخصص في «الموازنة» عن الاستعارة، وفي «البعد في الاستعارة» خاصة. وقد لاحظت أن كل الاستعارات التي كانت محط انتقاد شديد في شعر أبي تمام وشعراء آخرين كانت تحيل في الحقيقة إلى متخيل لم يعد متقبلاً.

من ذلك مثلاً، استعارات وقف عندها الآمدي ثم عبد القاهر الجرجاني، بعده، تتصل أساساً بمرجعيات ومعتقدات بدوية، ذلك أن أبا تمام كان مُتبدوناً وقرأ الكثير لشعراء البادية وتعلم منهم أخيلة تحيل إلى مخلوقات ما وراثية والى قوى كونية قائمة على عالم من التمثلات .

وقد خطر ببالي أن أتساءل واضعاً يدي على المفارقة: ها هوذا كلام كثير عن الشعر والنظرية، عن الوزن والقافية، ولكن لا شيء عن المضامين. يجري الحديث عن الأغراض لكن ليس عن المضمون. وشيئاً فشيئاً طرحت السؤال المركزي: ترى ماذا فعل العرب بمتخيلهم؟ فحين ظهرت الرسالة المحمدية لم يكن العرب يعيشون حالة تطهر أو يتخلصون من كل ما تشكلت به أخيلتهم على مدى قرون، حتى يتهيأ لهم الانخراط في العقيدة الإسلامية. بل إن القرآن ذاته يظهر لنا ويروي قصصاً عديدة سينكب عليها المفسرون، وستشكل حول المتن القرآني علوم ستسعى إلى كبت واستبعاد ما يمس العالم التخيلي وتصورات العوالم الأخروية. ولنا أن نتساءل عن المصير الذي آل إليه هذا كله. وماذا حدث؟ لقد تمّ ضبط كل شيء: التفسير، الفقه، الحديث، وانتقل الضبط الديني ليسري على اللغة والشعور، وأوضاع الحاضرة. بمعنى أنه شرع في تقنين الإنسان وتثبيت نماذج له. إن الثقافة العربية هي ثقافة النموذج. النموذج اللغوي، النموذج الديني، الأخلاقي، الاجتماعي، وعليه، فقد تبين لي أنه تمّ كبت المتخيل الذي استطاع رغم ذلك أن يستمر. كيف تأتي له الاستمرار؟ يرجع ذلك، إلى سببين: الأول كامن في تواصل التقليد الشفوي، فهنا يندرج دور القاص في الحفاظ على هذا التقليد. لكن هذا وحده لم يكن كافياً. ذلك أن التخيل الذي يرتبط في كل الحضارات بالشفوي سرعان ما يضمّر إذا لم تأخذه

الكتابة بالحسبان. ومن جانبي، فقد لاحظت أن حدود الكتابات العربية كانت متنافذة، بمعنى أن المتخيل كان قادراً على العبور بينها. فنحن نعثر، مثلاً، في التفسير على الأسطورة ليس عند مقاتل وحده بل وعند الطبري، وفي نصوص لابن الجوزي، وللعلم، فإن سبط بن الجوزي هاجم جدّه بعنف لقبوله الأساطير. وإذاً، فقد لاحظت ان كل نصوص المعرفة نفذ إليها التخيل. ثم ظهر لي ثانياً أكثر من ذلك، بحيث وجدت أنه ليست هناك كتابة علمية (في علوم الدين واللغة) إلا ولها ندمع، إنها مقترنة بكتابة غير علمية. وعلى سبيل المثال عندك كتب للتاريخ وأعمال موثوق بها مثل كتب الطبري وابن الأثير، ولكن الى جانبها أعمال لنقل إنها من درجة أدنى معطاة بوصفها تعليقات تاريخية وناقلة لكل أنواع الحكايات والأخبار. وفي الأدب الجغرافي، هناك في علاقات الأسفار أعمال موسومة بالعلمية مثل ما للمقدسي وابن حوقل، وإلى جانبها أخرى لابن فضلان، مثلاً، مسكونة بالتخيل. وهذا الأخير يعمر الشعر، بالطبع، أكثر من أي مجال آخر. وهناك أيضاً، الحكاية والملاحم الحربية وقصص الحب فضلاً عن حكايات ألف ليلة وليلة، دون أن ننسى كتب العجائب. ثم إنني وقد أصدرت دراستي عن «الشعرية العربية»، وبعد إعادة طبعها سنة ٩٨٩١ أضفت إليها مبحثاً مطوّلاً، قلت: الآن سأنصرف إلى دراسة كتب العجائب، وألف ليلة وليلة، والرسائل، لأرى عن كتب كيف استطاع التخيل العربي أن يتبلور ويندرج في الكتابة.

* حسناً، كل ما قلته هنا مفيد وإن أثار فقط، الجانب الخاص بفضول الباحث وعنصر الاستقصاء العلمي، لكن ماذا عن الحوافر الشخصية... الشاعر الذي هو أنت، مثلاً؟

* أجل، هذا صحيح تماماً. لقد كانت هناك حوافر أخرى، ولطفً منك الإشارة إلى حافز الشاعر عندي. لديّ دواوين وقصائد مشبعة بالإثارات، ولكن ليس هذا كل شيء. لقد حاولت النظر إلى الإنسان العربي ككل، ولقد أريد لي دائماً أن أتعرف على نموذج المؤمن، ما ينبغي لي وما لا ينبغي شأن ما نجد عند اللغويين: يقال ولا يقال. إنها القواعد، ولم أستطع تحمّل هذا الوضع. حضارات أخرى منتشرة أمام ناظري، والكائن الإغريقي منتصب إزائي بتناقضاته وتنازعاته ومشاعره. فلماذا يكون الإنسان العربي مصنوعاً بالإيمان وحده... كلاً، هناك لا وعي، وتخيل ورغبة، لا كائناتاً مضبوطاً بقواعد العلماء، وهذا ما قادني إلى ما أنا

بصدده الآن، أي إلى البحث في الحكايات والعجائب والليالي وصولاً إلى انشغالي الأخير بإعداد قاموس للعشق عند العرب، والدافع لهذا العمل بالذات انتباهي إلى أن تصريحات العلماء، وهم أجلاء لا ريب، تذهب إلى طرح آراء وإقرار مبادئ، وأن هنالك متحفاً أو خزانة عجيبة هي خزانة اللغة، قاموس الكلمات، وللکلمة ذاكرة رهيبة. وبعبارة مشيل فوكو، فالكلمة نوع وينبغي القيام بحفر، أي أن الكلمة والدلالات تنشأ على طبقات متتالية، وأنها لا تنسى الطبقات أبداً.

* ما أراني إلا مواصلاً الإلحاح على الحافظ الشخصي في هذا التوجه من البحث، الحافظ الذي يولده علمنا الخاص، ذاك الذي كونه وعشنا فيه رغم كل تقنين من جانب الفقهاء أو سدنة التقاليد، الذين افترضوا كآلية الإنسان العربي ووضع النموذج. فما أكثر ما مزقنا النموذج وتمردنا عليه، وذلك منذ الطفولة حيث عشنا حياتنا في ضرب من الازدواجية. في مدينة فاس، وأنا تلميذ، كنت أنتظر يوم الجمعة بلهفة، لا لأنه يوم عطلة فحسب، بل لأنه يمنحني فرصة التخلص من صرامة التعليم والحياة معاً، والهروب إلى «الحلقات» طلباً للحلم ورحلة الخيال بأجنحة تلك الحكايات على ألسنة رواة يجتمع حولهم في أطراف المدينة الأطفال والرجال والعاطلون والنساء أيضاً، والشيء نفسه كان يحدث في مدن عربية عريقة أخرى، دون شك، بحثاً عن الحلم حين نكون قد تركنا الأسوار وراءنا.

** أراك تقودني إلى النقطة الأخيرة، الأكثر أهمية بالنسبة إليّ. لقد تجسّد مساري بما أملته عليّ النظرة التي ألقيتها وألقيها على تبلور هذا الشكل من الإسلام الذي يسمى المجال أو المبحث الإسلامي. فأنا الذي يكبرك سناً، بشكل محسوس، عشت أيضاً في حاضرة إسلامية، بين الدار البيضاء وتلمسان. في هذه الأخيرة تجد كل ما كان معهوداً في الحواضر الإسلامية، حيث فضاء الرغبة مرتب شريطة أن يكون على الهامش، أي ليس في قلبها ما عدا في قصور الملوك، وهذا شأن آخر. هذا، وسواء في بغداد أو في القاهرة أو القيروان، فإن كل النصوص تشهد كيف أن الرغبة والمتعة عرفا ترتيباً معيناً في الفضاء. أنت تحدّثني عن فاس، وأنا أجلب لك مثال تلمسان. على بعد سبعة كيلومترات من هذه المدينة، وفي موقع بديع، في شكل شلالات متتالية، يتوافد عليه الشباب جميعهم، وحيث كان معروفاً أنهم

يطربون للموسيقى ويعاشرون الفتيات ويقضون أماسيهم بين الشرب والغناء، ثم يعودون بعد ذلك إلى تلمسان، وكما كنا نقول بعاميتنا «ماسحين شواربهم» لكن ابتداءً من بلوغ الشاب الخامسة أو السادسة والعشرين كان الأب يقرر بأن ساعة الزواج قد دقت ولا بدّ من رجوع الأمور الى نصابها. وانظر الى ما حدث الآن، حيث ظهر لدى سيطرة (الجبهة الاسلامية) في الجزائر على البلديات (١٩٩١ و١٩٩١) أن الإسلام الأصولي الحالي يريد أن يشغل كل فضاء الحاضرة، بينما كان الحكم الإسلامي سابقاً، وفي أغلب الأوقات، وحسب الخلفاء، يحافظ على نوع من التوازن بين واجب الاعتقاد وضرورة الوجود. ويبدو أن هذه الضرورة باتت مهددة بصورة جدية حقاً، ونحن نرى الآن إلى أين يقودنا اختلال التوازن هذا.

* إذا ما تتبعنا هذا المسار، سنجد في النهاية أن المتخيّل العربي أو البحث فيه يأخذ شكله ومادته من خلال البحث المتعمق والدؤوب في ألف ليلة وليلة، على الأغلّب.

** ولكنك تعرف أنني اشتغلت على نصوص أخرى: كتب العجائب، قصص الأنبياء... فهي الأعمال التي نصبت معالم فضاء المتخيّل. وإذا ما أخذنا لائحة الأعمال فسنجد أن ألف ليلة أشّرت للملاحم الحربية، للحروب البيزنطية والمسيحية ولقصص الحب، وكذلك عالم اللّصوص والمحتالين (دليّة المحتالة، على الدّنف، ورؤساء عصابات بغداد). وصيغة عجيب وغريب ترسم منارة كل التخييل الذّاهب نحو العالم الما ورائي. وهذا في الوقت الذي كان العلماء قد قاموا بالفرز في قصص الأنبياء بين الأخبار المحققة وغيرها من الأخبار والقصص غير المحققة. انهم قاموا، في الواقع، بعملية تشويه بإقرارهم معيار الحقيقة. لقد شوّهوا الحلم الذي تحدّث عنه أنفياً. ذلك أن هنالك فرقاً بين أن يكون نبياً من الأنبياء قد ولد في سنة كذا، ونسبه إلى القبيلة الفلانية، وأنه ولد بالفعل في مكان محدّد، فهذا مطلب الحقيقة... وبين أن يحلم الفرد بعيسى كما يشاء أو يحلم بموسى أو بيوسف، إنه حقه المطلق في ممارسة إنسانيته، في إعادة تخيل الحروب كما جرت ضد هذه الفئة أو تلك، في حين أن حق الحلم هذا تعرض لهجوم عنيف على يد الكتابة العالمة وذلك باسم الحقيقة. علينا أن نصرح بأن الحقّ في الحلم يجلب معه الحق في شكل من الإرباك. فهناك ضرب من الاضطراب يحدث لأن التخييل لا يقبل السُّخرة، أي أنه ليس عبداً. وإذا كانت كتابة المعرفة

تكرّس لخدمة الحقيقة، فإن كتابة أو قول التّخيل هو حرّ، وقادر على إبداع أشياء خارقة.

* سأبقى متشبّثاً بتركيز الحديث على «ألف ليلة وليلة»، التي أصبحت من أبرز المختصين فيها بلا منازع. . أريد من ذلك أن نتحدث عن الحلم، ثم الحلم والحقيقة. والليالي هي الفضاء النّصي لهذا الحلم أو أحد فضاءاته الغنية. لكن الحلم ليس واحداً. سأشرح: في كتابك «ألف حكاية وحكاية» تقول: «بين حياة غنية بالمغامرات العاطفية وشعر ليس إلاّ الظل الباهت، بين الحب وخطاب وعظي يريد أن يسوده ويكبته مثلما يستبعد خطراً، كان هناك مكان لفعل حلم حقيقي، لتمثيل غير مراقب، وعلى الجملة لقصة حب ملتقطة في جريان المعيش وليس في حركة الفكر. وليس كذلك في الحكايات القصيرة التي سجلتها كتب مثل «مصارع العشاق»، أو «كتاب الأغاني»، بل روايات حب حقيقية مبنية وموجهة بغية إعادة تركيب الوجود» (ص ٧٦٢). على ضوء هذه الفقرة أود أن أعرف المزيد، وخاصة ما تعنيه تحديداً بالحلم الحقيقي، من جهة، وكون الليالي وضعت من أجل إعادة تركيب الوجود، من جهة أخرى.

* سيكون جوابي بالدرجة الأولى من خلال الحديث عن «رواية» الحب، ان هذه الرواية (وطبعاً ليس بالمعنى الحديث للجنس الأدبي) هي من ثلاثة أنواع: الإلهام الأساسي للروايات الأكثر أهميّة جاء من الاوساط التي سمّيت أوساط ظرفاء بغداد. وفي قصور الخلفاء كان يعيش جنباً إلى جنب شعراء وفنانون عظام، وأنا أرفض تسميتهم بالمغنين أو الراقصين، كذلك القيان والأميرات، أيضاً (عليّة بنت المهدي)، وغير هؤلاء. هذا الوسط تكوّن خارج الحاضرة الإسلامية الخاضعة لتعاليم رجال الدين، خارجها لأنه قريب من الحكم ولا أحد يجرؤ على المساس به، في داخل هذا الوسط، وفي قلب كل خلافة وجد العديد من الأمراء الذين يتحدث عنهم «كتاب الأغاني» الذين عدموا حظهم في الوصول الى سدة الحكم، وبالتالي، فهم يعيشون في القصور حيث يتكاثر الشعراء والفنانون والأميرات والقيان، اللواتي هن إماء في الأصل وأسميهن أنا نساءً حرّات لأنهن ترعرعن وتعلّمن في الحجاز، وتلقين لا الموسيقى وحدها بل اللّغة والعلوم الدينية أيضاً، فهن نساء عالمات وممثّلات لأنوثة متحررة. في مثل هذا الوسط نحب. هناك قصص حب بين أميرات وشعراء، لتتذكر العباس

المديني: حوار مع بن الشيخ

بن الأحنف وفوز، التي ليست إلا عليّة بنت المهدي، وهناك علاقات من قبيل ما يطلق عليه «الشذوذ الجنسي»، والتي ستتبع عنها وترعرع مفردات أخلاقية مثلى كالمحبة والوفاء والتعفف الخ. . وتلقي كلها حول ثابت واحد يؤكد فنّ العيش. هذه المفردات التي ستتعمق في هذا الوسط الأخير، سوف يتسلمها بعد عشرات السنين أدباء ورجال علم ودين ليصوغوا منها المبادئ التي تنظم المعاشة كما عبّر عنها التوحيدي في «الإقناع والمؤانسة». ونحن نجد أن الليالي تهل من هذا الإعداد الثقافي المهم بالحب المدفوع إلى حدّ الموت، وبالتضحية، وليست الليالي هي المثال الوحيد، فهناك «كتاب الزهرة» لمحمد بن داوود، الفقيه الظاهري الذي يضحي بحبه ويفعل ذلك بغية الإبقاء على الرغبة ثابتة بما يبيلور فكرة طريفة جداً، أي عدم المساس بموضوع الرغبة، بل وعدم إعلان هذه الرغبة، كي لا تتزعزع الشهوة. وعلى هذه الشهوة المطهّرة سينكب أهل التصوّف للتعبير عن المحبة الإلهية.

وهناك النوع الثاني من روايات الحب التي لا تتغذى من هذه الثقافة المعدّة لكن تلك التي تعاش في الحاضرة. لقد وجد الحب دائماً بين الفتيات والفتيان العرب. لكن الأمور كانت في غاية البساطة في المجتمع البدوي على خلاف، من عدة وجوه، مع المجتمع الحضري. ويأتي بعد ذلك، النوع الثالث من روايات الحب الذي يبرز في ما يمكن تسميته، إن صح ذلك، الرواية الثقافية، رواية حب مدنّس، التي تروي مغامرة غرامية ترسم لقاء العشاق وقد لا تخلو من مقطع جنسي وإذاً، فكل هذا يعدّ بمثابة القاعدة المعيشة للممارسة الغرامية. وأنا وجدت أن بالإمكان الاهتمام بالتعبير عن العشق عبر الشعر وأبعد منه، علماً أن الليالي تتضمن ٥٢١ مقطعاً شعرياً تتراوح بين عشرة إلى أربعين بيتاً، فهي كذلك خزّان شعري.

* بقي لنا أن نفهم أكثر ما تعنيه بالحلم الحقيقي.

* هذه الصيغة منبتها مجتمع حيث الاتصال الغرامي بالنساء المحصنات، النساء الفاضلات، ممنوع منعاً كلياً، تقريباً أو بتاتاً. والمحصنة امرأة محجوبة لا تصل إلى الثقافة، ولا تستطيع العيش في وسط ذكوري. أما الحلم الحقيقي أي أن تحلم وتعيش الحب فهو ما توفره أوساط خارج فضاء الفضيلة حيث الفتيات وحدهن يستطعن النفوذ، وهنّ اللواتي كن زوجات لعدد من الخلفاء وقد هاجمهن الجاحظ بشدّة في كتابه «القيان» وكذا في كتاب «العشق»، وما ذلك

بُعضاً للنساء، ولكن لأن هؤلاء النساء كنّ يرسين الأنوثة في قلب الفضاء الذكوري.

* دائماً في إطار ألف ليلة وليلة نقرأ لك في كتابك «القول الأسير . . .» الرغبة في تحديد ما تراه سجيناً داخل هذا النص، فهل تعتقد أنك نجحت، وما هو هذا القول وقد أطلق سراحه، أم أن الأمر مجرد محاولة لم تفعل أكثر من تقوية فضاء الغياب حيث تقطن الليالي وتسعى لإلغائه، حسب تعبيرك بالذات.

** لقد كبرت في الليالي حينما كانت تُروى لي أشياء وتحجب عني أخرى، ولم يطلعني أحد على خيانة الملكات لشهريار وشهرزمان. ما سمعت هو أن امرأة تأتي كل ليلة لتقصّ حكايات، وظل هذا هو المخطط الذي عشت فيه على امتداد طفولتي. ثم تبين لي أن المرأة [شهرزاد] لم تكن تقص للآشياء بل لأن الموت كان لها بالمرصاد، وذلك منذ أن قرر شهريار وشهرزمان أن يعقدا كل ليلة نكاحاً على فتاة جديدة ويقتلها في الصباح انتقاماً من الخيانة الأصلية. وهو ما سيحدث شهرزاد على استلام الكلمة واتخاذ القول سلاحاً ضد الموت. وماذا كانت تقص على شهريار؟ في الليلة السابعة شرعت تروي له حكاية ملك خاتنه زوجته الشابة. لقد استغربت لهذا حقاً، إذ كيف تفعل ذلك فتاة همّها إنقاذ النوع النسوي، وإذا النوع البشري.

بعد أن أصدر الملكان قرارهما الرهيب ذاك، ها هي ذي تروي حكاية الخيانة! . . . بدلي أن في الأمر خللاً ما، وهو ما دفعني إلى تحليل الوضعية من نقطة البداية، هذه الوضعية المحكومة بالكامل بالرؤية الذكورية. ويقال لنا بأن هنالك ملكتين، لا يعطانا اسمهما بتاتاً. انهما بلا اسم، أي إنها المرأة. وماذا تفعلان. تصوّر أنهما، وفي حضارة معلومة بصرامتها في ما يخص الخلق الفاضل للحاكم، تصوّر أنهما تخونان زوجيهما علناً، وعلناً تمجنان مع عبيد سود في حديقة القصر وليس في مخادع سرية. ظهر لي أنها وضعية جدّ كاريكاتورية لكي لا نعتبرها رمزية. أجل انه من الوارد أن توجد هنا أو هناك ملكة ما خانت زوجها ولكن أن تقدم لنا الصورة كوضعية نموذجية، فهذا شيء آخر، أي باعتبار أن المقصود هو أن المرأة بطبيعتها منحرفة وعرضة للفساد وتجبر إلى التدمير الخلقى والسياسي والاجتماعي والاقتصادي للحاضرة، إنه رمز. فنحن لو أمعنا النظر، فسندري أن الملكين سيقتلان زوجتيهما وسيقولان -بالحرف- إنهما سينتقلان في أرجاء

العالم لمعرفة ما إذا كانت الأحوال تسير على هذا المنوال في كل مكان. وستأتي الحكاية التي تؤكد قرارهما وخطتهما لقتل جميع النساء، ولتأكيد أن جميع النساء منحرفات، وهي حكاية الجنّي الذي سيسجن فتاةً في صندوق. وفي تنقلاتهما سيصادف الملكان الجنّي ويشاهدانه وهو يفتح الصندوق على الفتاة ويسترخي نائماً بعد ذلك. وتنظر الفتاة حوالها فتري الملكين وتجبرهما على مضاجعتها. وإذ يعودان إلى مقرهما الأصلي يرسخ اقتناعهما بأن النساء متشابهات، وعليه ينبغي قتلهن. هناك مقطع حُذِف من بعض ترجمات الليالي، وعثرت عليه في كل المخطوطات والطبعات الجديّة، ومنطوقه أن الفتاة قبل أن تطلب من الحاضرين أمامها مضاجعتها روت لهما حكايتها مع الجنّي فأخبرتهما أنه في ليلة عرسها، حين كانت ستزف إلى ابن عمها الأمير الذي كانت تحبّ، حضر الجنّي فقتل خطيبها وخطفها. ومن وقتها وهي تنتقم من فعلته، وأضافت:

انظرا إن حول أصابعي مائة خاتم، وهذه المرّة المائة التي أخونه [الجنّي] فيها.

والواقع أن الأمر لا يتعلّق بمثال عن ضلال النساء، بل هو مثال عن الحيف الكبير الذي لحق بهنّ. أما الملكان فقد نفذّا حكم الموت في كل النساء آخذين الحجّة من السلوك الذي نعرف. انطلاقاً من هنا، فهتمت بأن هذا العمل، الليالي، ليس الا تمثيلاً على البطش المطلق للرجال ولا تشخيصاً لفضيلة النساء، بل هو إقامة للزوج الذي يشكل كلّ واحد منا ومجموع البشرية: الرغبة والقانون. فالملوك ليسوا ملوكاً مجسّدين ولا المرأة امرأة مجسّدة: هنا يوجد الزوج المشكل لوعينا ولغريزة الرغبة، ولضرورة القانون. إنها المواجهة بين القانون والرغبة، ولذلك ليس عبثاً أن تكون ألف ليلة وليلة من بين أعظم ما أنتجته البشرية. أما عن بقية سؤالي حول ما إذا كان عملي في هذا الشأن محاولة قد لا تؤدي سوى إلى مضاعفة فضاء الغياب، فإني أقول ببيجاز، إنه لا يستطيع أن يلغي الغياب بقدر ما لا يعمل على إلغاء القانون. وباختصار، فالليالي من الكتب النادرة للأدب العربي. . انه كتاب يتضمّن عبرة بسيطة جداً، يقول انظروا سأريكم المسافرين، والمحاربين والعشاق، وقطاع الطرق وأشياء كثيرة، وستجدون أن الطبيعة البشرية هي هذه: هناك من يُنطق الرغبة، والبعض الآخر القانون، ولكن دائماً في نهاية المطاف ثمة ألم غائر، تمزّق عميق في داخلنا، ولذا فهو كتاب عجيب.

* في خاتمة كتابك «القول الأسير. .»، وكنوع من الاستخلاص، تصرّح بأن لا شيء يبدو

محسوماً وأبسط جواب يبقى صعباً. أسوق هذه العبارات: «ماذا يعني هذا كله» فهل تخفي الحكاية بحثاً عن الخلود، طقساً من طقوس التمرّس الروحي، تراجيديا عن الحب، أم أنها موكولة لخدمة الديانة المحمدية، وهل لها مكائنها في خزانة الأعمال الواعظة أم أنها تنقل أساطير سابقة (ص ٩٢٢).

انك تريد أن تعطينا الانطباع، وبتواضع كبير، كما لو أنك قمت بمحاولة مستحيلة، وإن الأهم يوجد في مكان آخر، وخاصة عندما تتحدث عن الشيء العنيد، أي المستعصي على الفهم، الذي تمثله مغامرة عجبية لقول انطلق بجوب العالم الماورائي ويجعله أهلاً بالتمثيلات. والحقيقة بعد هذا أنك في منتهى الافتتان بهذا العمل.

** لكي أجيب على سؤالك لا مناص من الاعتراف بأن لا علاقة للمسألة بالتواضع، ولكن بفعل وعي. أما حالة الافتتان فمفردّها إلى تكويني الأدبي، وبصرف النظر عن كل الأسئلة حول ما إذا كانت الأمور تدور حول ما هو حقيقي أو غير حقيقي، أو تمس المعتقد أو لا تمسه، فأنا أعتقد بأن العبقرية العربية وجدت في نصوص اعتبرت قاصرة. مثل الأساطير وكتب العجائب والرحلات إلخ. . . . وعموماً مجموع النصوص التي أبحث فيها، أقول وجدت سعادة للمتخيل، وقد أوتيت هذه الحضارة موهبة الصور وحفلت بعوالم وحوّمت خيالها وهو ما أنتج الجمال، وعليه، فأنا مفتتت ككاتب وكمعجب بهذه العبقرية.

ويبقى السؤال الأهم حول انعدام اليقين الذي تحس أنه يتخلل طروحاتي. والحق أن انعدام اليقين هذا أمر صحيح، وذلك لسببين: أولاً، لأنني لا أتبيّن الأهمية التي يوليها العرب لتخييلهم. ينظر إليهم دائماً من زاوية السياسة أو الدين أو الاقتصاد وليس أبداً من زاوية الرغبة والحال أن العرب في التنوع الهائل الذي يكونهم، في هذا التنوع لا أستطيع أن أفرز حقاً أي اهتمام لعنصر التخيل. طبعاً ألمح ذلك في بعض الأفلام، الروايات، والشعر المعاصر، ولكنه يظل غائباً في وعي الفرد. السبب الثاني هو أن التخيل فضاء متحرك لا فضاء بحدود. إنه متحرك في ذاته وفي الديمومة معاً. هل نحصر المسألة في القديم أم في الحديث. أنت تعرف أن أبحاثي مكرّسة للمستوى الأوّل. ولكنني، انطلاقاً من المجال الأندلسي، يبرز لي بوضوح كيف تعبر أسطورة أو حنين الأندلس كتابات عربية عدة. لا شك ستوافقني إذا سقت لك كمثال كتاب محمود درويش «ذاكرة للنسيان»، حيث نجد ذاكرة مكونة بعملية (الكولاج)، وحيث تتناص

كتابات قديمة في النص المعاصر. ثم انك أنت أيضاً صاحب ديوان «أندلس الرغبة». وعليه، فإن هذا يسند رأبي في أن المتخيل القديم الذي أحلّ متجذّر في الوعي المعاصر، وإن كنا للأسف نعاني نقصاً في الدراسات، وترى طلابنا يميلون إلى دراسة المضامين أو التيمات الكبرى ولا يتحمسون للمكتوم والجوهري، السحري النافذ، وما هو رمزي ونبع. وقد يحتجون بأنهم لا يرغبون في تحليل أعمال ونصوص قاصرة، كالليالي.

* ثمة سؤال آخر، وأخير عندي حول ألف ليلة وليلة. يبدو لي على قدر كبير من الأهمية. سؤال قد يؤخذ كسوء تفاهم أو كإشكالية، أيضاً. يتعلق الأمر ببنية ونسيج الليالي، قل بوضعها بين الشفوي والمكتوب أو الشفاهة والكتابة. من خلال استقصاء عام أجد أمامي وجهتي نظر حول هذا الوضع: الأولى تعتبر الليالي من صنف الأدب الشفوي، الشعبي، وهي وجهة نظر سائدة في العالم العربي وعند باحثين مصريين على الخصوص.

* أنا أرفضها مطلقاً.

* وهناك وجهة النظر الأخرى، ومن أنصارها كما تعلم زميلك وصديقك البروفيسور أندري ميكل. تقرأ له في المدخل الذي كتبه للترجمة الجديدة لألف ليلة وليلة «إن الصنف الأدبي لليالي شفوي أو يمكن ان يعدّ كذلك، ولكن من حيث السطح فقط. إنها مكتوبة [أو كتابة] من بحث نسيجها ولغتها ذات الكمال الكلاسيكي وتعايرها المسجوعة وشعرها على الأخص» (ص ٥١). ويضيف ميكل قائلاً ما مجمله أن الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، إلى الأدب بمعنى الكلمة تمّ في فترة أفول للحضارة العربية الإسلامية جرت فيها المحاولات - وفي مصر خاصة - لتدوين كل ما يمكن إنقاذه. في تحليل ميكل نلاحظ (نعم وتليها ولكن). . إنما هناك وجهة نظر ثالثة، وهي التي تقول بها أنت، وأرجو أن أكون قد استوعبتها جيداً. ففي كتابك المذكور أعلاه تعتبر الليالي عملاً كبيراً، وهو ما لا يمنعك من القول: «إن لغتها فقيرة وأسلوبها تكراري وجملتها تقريبية» (ص ٥٨). ماذا تقول، إذاً، في هذه الآراء المتضاربة.

* حول وجهة النظر الأولى القائلة بانتماء العمل إلى الأدب الشعبي فهي ناجمة عن شيء محدّد، ذلك أن القائلين بهذه الفكرة يعتبرون الليالي عملاً واحداً ومنسجماً، بينما هي،

شأنها شأن الكلمات : إنها طبقات ومراتب تراصت فوق مجموع ، وهو المجموع الذي أزعج بأني حدّدت تكوينه . ولذا ينبغي معرفة عن أيّ من اللّياالي نتحدث ، عن روايات المحتالين وقطاع الطرق والعالم التحتي لبغداد . ؟ هذه حكايات ذات تقاليد شعبية ، لأننا نشاهد فيها لصوصاً وأفاقين وشحاذين . وإذا تحدّثنا عن السندباد البحري فهذه حكاية شعبية ، أما إن نحن أخذنا حكاية حسيب كريم الدين أو روايات الحب كما عرفها قصر هارون الرشيد ، فسنجد انفسنا أمام أدب من تقاليد رفيعة . ولذا ينبغي معرفة الشيء الذي نتحدث عنه أولاً .

ثانياً ، فمن حيث اللّغة يبقى رأيي على ما هو عليه رغم ما يقوله ميكل . إنها حكايات تنوّعت لفترة طويلة شفوياً لأسباب محددة ، وبالذات لأن قصص حب نشأت في قصور هارون الرشيد والمأمون والأمين والمتوكل ، وكان من الخطورة كتابتها . ولذا رويت لوقت طويل ، وفي يوم ما نُقلت إلى الكتابة . وكما أن اللّياالي لا توجد كعمل متجانس فكذلك ليس لها لغة . وحين استنسخت هذه النصوص كان الأمر بيد الناسخ . فالمخطوطات المصرية ، والتي قدم عنها محسن مهدي أفضل صورة ، هي بمثابة مدوّنة للحن ، وليست إلاّ العاميّة المصرية ، تشبه تماماً ما سفهه الحريري في مقامته «درة الغوّاص في لحن الخواص» . وعندك إلى جانب هذا حكايات تنتمي إلى طراز التقليد الأرستقراطي ، وصادف الحظ أن لقيت في سوريا بالذات ناسخاً تحريراً فكتبها بعربية جيدة . فاللّياالي متباعدة أسلوباً وتركيباً وقاموساً ، بل إن الحكاية الواحدة يترادف فيها حوار العامّة مع مقطع مسجوع من طراز المقامات . لذا أقول : إن اللّياالي بمثابة مجرّة ، كتابة شديدة التنوّع ، متعددة الاستلهامات ، وأنه اجتمعت فيها شتى النصوص التي نستطيع بسرعة تقصي استلهامها . إنني أعني الاستلهام لا الكتابة .

ولا يفوتني في هذا المقام ، أن أشدّد على كوني لم أعن فحسب بالمتخيّل في اللّياالي بل كان هدفي ، أيضاً ، دحض التشخيصات المزيفة والمشوّهة التي قدمها عنها الاستشراق . ما فعله بها «ماردروس» من قبيل رقصة البطن والمشاهد الجنسية التي هي اختلاق محض لماردروس وأضرابه .

* والآن ، لنرسم هذا التوازي ، وأرجو أن لا تجد في ذلك أي تحرش . إن ما ينبغي أن نعتبره ، في النهاية ، قيمة أدبية في اللّياالي هو في الجوهر فحص واستكشاف المتخيّل ، لكن داخل

ماذا؟ داخل ثقافة عامية، غير عالمة. وفي هذه الحالة، فإن المشكلة لا ينبغي أن تطرح حول الوضع الشفوي أو الكتابي للنص باعتبار أن اللغة النسيخ الخ. ليساهما مناط الأهمية وإنما، المعنى والخيال، إنه إنتاج المعنى كما تحب أنت أن تسمي ذلك. وفي هذا السياق، لا بأس لو أفضت قليلاً في شرح هذه الصيغة بأبعد مما هو رائج في التعريفات النظرية.

* ان المقصود بهذه الصيغة في اللبالي هو الكيفية التي يدل بها العالم بالعلاقة مع العالم، مع ذاته، مع الآخرين، مع القانون، ومع الرغبات.

* انطلاقاً من هنا، ألا ترى أن اللبالي تولد محاكاتها الخاصة، والتي تختلف عن تلك التي للإغريق، عن قواعد أرسطو.

** بكل تأكيد، وهذا بالمعنى الأصلي لكلمة محاكاة. ان اللبالي تقترح نفسها أيضاً كنموذج يؤخذ بالاعتبار وليس كنموذج لما ينبغي أن يُعمل، بل كصيغة لتخيل ممكن. وعليه، فلا تحرّش في ما تذهب إليه، بل إنها إحدى الملاحظات المهمة التي تُقدم عن كتاباتي في الموضوع، وأرتاح لها. والسبب هو أنني أدافع عن أنماط لتمثيلات المعنى وذات غنى وافر في الأدب.